إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٢٦ ـ ٢٠٩

القصيدة البِشريّة وترجمتها الفارسيّة المنظومة من منظور موسيقىّ

محمد رحيمى خويگانى*
نرگس گنجى**

الملخص

قام الشـاعر الإيرانى "محمد حسين شـهريار" بترجمة قصيدة للشاعر "بِشر بن عوانة" ذكرهـا "بديع الزمـان الهمذانى" فى مقامتـه الأخيرة، وهى التى اشـتهرت بالقصيدة البشـريّة. وترجمة شهريار من أجمل ما ترجم من الشـعر العربى إلى الشعر الفارسى إذ ترجم الشـاعر القصيدة العربيّة محافظًا على الجوانب المتنوّعة التى تأسّسـت عليه القصيدة وخاصّة الجانب الإيقاعى والموسـيقىّ منها؛ فالبحث هذا يهدف إلى مقارنة بين موسيقى نصّ المبدأ ونصّ المقصد مبيّنًا الطرق التى تمّ بها نقل الموسيقى الشعريّة. من أهمّ ما توصّل إليه هذا البحث هو أنّ الموسيقى فى كلتا القصيدتين العربيّة والفارسيّة قد سـاعدت على تبيين ما فى فكرة الشـاعرين من الصور الحماسـيّة والفخريّة من جانب، ومن صور غزليّة عاطفيّة من جانب آخر؛ فالوزن والبحر يناسـبان الحماسـة والفخر كما أنّ القافية تناسـب الغزل والتشـبيب. وهكذا الحال فى الموسيقى المعنويّة واللفظيّة؛ فتارة تناسب الحماسة وتارة تناسب التشبيب والتحبيب وفقًا لمقتضى الحال.

الكلمات الدليلية: القصيدة البِشـرية، بِشـر بن عوانة، محمد حسين شهريار، الترجمة المنظومة، النقد الموسيقىّ.

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران. rahimim65@gmail.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدمة

مع أنّ الترجمة تضرب فی جذورها إلی العصور السابقة، ومع أنّ التفکير فيها وطرح ما يندرج فی إطارها من قضايا ليس بالأمر الجديد، ولکنّ عمل المترجم وما يبذله من جهدلم يحظ بما يستحقّه من عناية واهتمام إلاّ منذ عهد قريب، ولم تتخصّص له دراسات نظريّة منهجيّة إلاّ فی النصف الثانی من القرن العشرين بعدما شهد هذا القرن من اهتمامات علميّة فی حيّز «دراسات الترجمة» عامّة ودراسات الترجمة الأدبيّة خاصّة.

هناک صعوبات وعوائق کثيرة فی عمليّة ترجمة الشعر بحيث تجعلها شبه مستحيل؛ ولکنّه علی الرغم من هذه الحقيقة فثمّة نماذج مختلفة من نصوص الشعر المترجَمة التی حظيت بقسطٍ وافر من النجاح فی مختلف المناحی الأدبيّة.

يهدف هذا البحث إلی تسليط الضوء علی الجانب الموسيقی لترجمة شعر منظومة فی اللغة الفارسيّة قام بها الشاعر الإيرانی المعاصر «محمد حسين شهريار» وهی ترجمة «القصيدة البِشريّة» للشاعر العربیّ الجاهلی «بِشر بن عوانة»؛ فالقصيدة ذکرها بديع الزمان الهمذانی من خلال «المقامة البِشريّة» وهی آخر مقاماته التی بها ينتهی الکتاب.

هذا ونری أنّ أسلوب شهريار فی ترجمته أسلوب بديع حيثُ يترجِم بيتاً من القصيدة طابقَ النّعل بالنّعلِ ثمّ يضيفُ من تلقاء نفسه صورًا شعريّة جميلة تزيد فی شعريّة النصّ الأصلیّ فهکذا الحال عنده حتّی نهاية القصيدة. فنری عدد أبيات قصيدته يبلغ ٤٩ بيتًا بينما عدد أبيات قصيدة بشرٍ يتوقّف عند ٢١ وفق ما ورد فی مقامات الهمذانی.

أمّا النقد فنظرًا إلی أنّ الأهمية القصوی لتحديديّة الموضوع تجعل من الإلمام بکلّ الجوانب الفنّيّة والثقافيّة والإيديئولوجيّة فی مقال -لايتجاوز عشرين صفحة- ضربًا من المستحيل فيرکّز البحث علی الجانب الموسيقیّ للشعر دون الجوانب الأخری نظرًا إلی أن الموسيقی هی أبرز صفات الشعر عند القدماء ومن أبرزها عند المتأخرين (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢)؛ ويقارن بين موسيقی القصيدة البِشريّة بصفتها نصّ المبدأ وبين موسيقی قصيدة شهريار بصفتها نصّ المقصد.

دراسات سابقة

فيما يخصّ بالدراسات السابقة فعلينا أن نشير إلی مقالة "قصيده بشريه وترجمه

منظوم آن از استاد شهريار" لـ"إسماعيل تاج بخش"، طبعت فى مجلة "حافظ" سنة ١٣٨٦ش العدد ٤٨؛ فالباحثان يأتيان بالقصيدة البشريّة معتمدين على ما ورد فى كتاب "منتهى الطّلب فى أشعار العرب" لـ"ابن المبارک" ويترجمها إلى النثر الفارسى ومن ثمّ يذكران قصيدة شهريار مع إشارة عابرة إلى بعض إضافات شهريار على قصيدة بشرٍ، فهذا البحث يتميّز من البحث السابق بأنّه لم يكتفِ بذكر القصيدتين فقط –من الجدير أن نذكر أنّ هذا البحث اعتمد على نسخة مقامة الهمذانى– بل يحلّل وينقُد موسيقى الترجمة والنصّ الأصلى فى رؤية علميّة.

نبدة عن حياة الشاعرين

بِشر بن عوانة

من مقامات بديع الزمان الهمذانى هى "المقامة البِشريّة" التى بها يختم الهمذانى كتابه وهى مقامة يتحدّث فيها المؤلّف خلافًا للمعهود١ عن شاعر صعلوک اسمه "بِشر بن عَوانة العَبدى" يهوى بنت عمّ له جميلة حسناء اسمها "فاطمة"، وكان بشرٌ هذا فتّاكًا شجاعًا كثير المغامرة فخطبها من أبيه فأبى أن يزوجّها منه فغضب بشر وعزم الفتک بأعضاء قبيلة عمّه فقتل الكثير منهم وأرهقهم بأذاه حتّى جاء رجال القبيلة وطلبوا من الأب أن يدفع شرّ بشرٍ بقبول الزواج، فردّ الطلب وفكّر فى حيلة خلّصتْهم منه، فلنسمع الهمذانى كيف يشرح ذلک:

«ثمّ قال له عمُّه: إنى آليتُ أن لا أزوّجَ ابنتى هذه إلاّ ممّن يسوقُ إليها ألفُ ناقةٍ مَهراً ولاأرضاها إلا من نوق خُزاعةَ، وغرضُ العمِّ كان أن يسلُک بشرٌ الطريق بينه وبين خُزاعة فيفترسه الأسد لأنّ العربَ قد كانت تحامَتْ عن ذلک الطّريق وكان فيه أسد يسمّى "داذاً" وحيّة تُدعى شجاعًا ... ثمّ إنّ بشرًا سلک الطريق فما نصّفه حتّى لقى الأسدَ وقمّص مُهرَه فنزل وعقرَه ثمّ اخترطَ سيفه إلى الأسد واعترضه وقطّه ثمّ كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمِّه: أفاطمُ لو شهدتِ برَمْلِ خبتٍ... .» (الهمذانى، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

أمّا بشرٌ هذا فلايوجد فى النصوص التاريخيّة ما يدلّ على كيفيّة سيرته أو مجرّد وجوده إلاّ فى ثلاثة مواضع:

١. المعهود عند الهمذانى فى المقامة هو التكلّم عن الكدية ولطائف الحيل لا الشجاعة والحب والمغامرة.

ألف- ما قال "ابن الأثير" فى المثل السائر، ومن خلال مقارنته بين البحترى والمتنبّى: «أما البحترى فإنّه ألمّ بطَرَفٍ ممّا ذكر بشُر بن عَوانة فى أبياته الرائيّة التى أوّلها...» (ابن الأثير، ج٣، لاتا: ٢٨٨)، فذكر مطلع القصيدة ومعلوم أنّ ابن الأثير يعتبره شاعرًا حقيقيًّا.

ب- جاء "الحسن البصرى" فى الحماسة البصريّة بالقصيدة البشريّة كاملة ونسبها إلى بشر بن عوانة ولكن شارح الكتاب يُقرّ بأنّه لم يجد شيئًا عن حياة بشر أبدًا إلاّ قصّته مع الأسد الموجودة فى المقامات. (البصرى، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

ج- "شهاب الدين النويرى" فى نهاية الأرب حيث يقول: «وقال بشر بن عَوانة الفقعسى يصف ملاقاته الأسدَ وما كان بينهما» فيذكر القصيدة. (النويرى، ج٩، ٢٠٠٤م: ٢٣٤)

ولكنّ "الزركلى" يذهب إلى أنّ بِشراً شخصيّة خياليّة: «بشر بن عوانة العبدى: اسم اخترعه البديع الهمذانى، لشاعر وضع له قصّة خلاصتها: أنّه عرض له أسد وهو ذاهب يبتغى مَهرا لابنة عمٍّ له فثبت للأسد وقتله... .» (الزركلى، ج٢، ١٩٨٠: ٥٥) وهذا ما أدّى إلى «تاج بخش» فى مقاله أن يعتقد بأنّه ليس شخصيّة حقيقيّة. (١٣٨٦ش: ٣١)

هذا و نرى أنّ البعض ومنهم «محمد بن المبارك بن ميمون» فى «منتهى الطلب من أشعار العرب» ينسبون القصيدة إلى «عمرو بن معد يكرب». (ابن ميمون، ج٨، ١٩٩٩م: ٢٥٦) لما وجدت له قصّة مع الأسد شبيهة بقصّة بشر. (الهمذانى، ٢٠٠٥م: ٢٨٣؛ البصرى، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

فالحقيقة أنّ البحث عن وجوده أو عدم وجوده لايزيد القصيدةَ شيئًا ولايقلّ من قيمته قيد أنملة، إذن فصانع القصيدة إمّا بشر بن عوانة وإمّا الهمذانى نفسه وإمّا شخص آخر مجهول (هذا البحث يذهبُ مذهبَ ابن الأثير والبصرى والنويرىّ وينسب القصيدة إلى بشرٍ). مهما يكن من أمر فإنّ هذه القصيدة من أجمل القصائد العربيّة فى وصف المغامرة فى سبيل الحبّ!.

محمد حسين شهريار

هو محمد حسين شهريار الشاعر المعاصر الإيرانى، ولد سنة ١٢٨٥ش الموافق لـ١٩٠٦ للميلاد فى مدينة "تبريز" العريقة وتلقّى علومه الابتدائيّة فى مدرسة "طالبية" بتبريز. جرى ينبوع الشعر على لسانه وهو فى التاسعة من عمره، وانتقل إلى طهران

سـنة ١٢٩٩ش اسـتكمالا لعلومه فى مدرسة "دار الفنون". (شـهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٣٩) وله فى طهران ما فتح أمامه آفاق جديدة والتعرّف على كبار الشـعراء والكتّاب والموسـيقيّين من مثل "ملک الشعراء بهار"، و"قمر الملوک وزيرى" من جانب والاختلاف إلى منازل كبار رجال السياسـة من جانب آخر جعل منه شـخصيّة علميّة أدبيّة فذّة؛ طبع ديوانه لأوّل مرّة بمقدّمة بهار سنة ١٣١٠ش وحظى باهتمام بالغ من قبل الناس عامّة والأدباء خاصّة. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

سافر إلى "نيسابور" و"مشهد" ولاقى الكثير من المشاهير فى العلم والأدب والفنّ ثمّ عاد إلى طهران واستُخدم كموظّف فى "بانک كشاورزى" ومن ثمّ سافر إلى قرية "يوش" راجيًا زيارة "نيما يوشـيج"[١] ولكن "نيما" لم يقبله وعاد شـهريار إلى طهران وبعد مدّة زاره نيما سنة ١٣٢١ش. (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٦١)

ماتت أمّه سنة ١٣٣١ش وعاد إلى حضن تبريز ثانية سنة ١٣٣٢ش وطبع بها منظومته الشعريّة "حيدر بابايه سلام" باللغة التركيّة الآذريّة وتزوّج فى هذه السنة ببنت من أقربائه اسمها "عزيزة خالقى"؛ بقى شهريار فى تبريز حتّى سنة ١٣٦٧ش ولم يتركها إلاّ لمدّة قصيرة ولدوافع أدبيّة كالمهرجانات والمؤتمرات واللقاء مع الشـعراء والكتّاب ولكن كان السـفر الأخير إلى طهران بسـبب مرض اعتراه سـنة ١٣٦٧ش فانتقل إليها ولبّى دعوة ربه فى مستشـفى "مهر" يوم ٢٧ لشهر شهريور سنة ١٣٦٧ش الموافق لـ١٨ من شهر سبتمبر سنة ١٩٨٨ للميلاد وانتقل جثمانه إلى مسقط رأسه تبريز ودفن بمكان اشتهر بـ"مقبرة الشعراء" بعد أن شيّعه الكثرة الكاثرة من عارفى حقّه. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

القصيدة البشريّة وترجمتها المنظومة

إليكم نصّ القصيدة البشريّة وفقًا لما ورد فى "مقامات الهمذانى":

١. أَفَاطِـمُ لَوْ شَـهِدْتِ بِبَطْـنِ خَبْتٍ   وَقَـدْ لاَقَـى الهِزَبْـرُ أَخَاكِ بِشْـرَا
٢. إذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً   هِزَبْـراً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْـرَا
٣. تَبَهْنَـسَ إِذْ تَقاعَـسَ عَنْهُ مُهْرِى   مُحَـاذَرَةً، فَقُلْـتُ: عُقِـرْتَ مُهْـرَا

١. الشـاعر الإيرانى الكبير الذى هو مبدع شـعر التفعيلة فى الأدب الفارسـى وحاله حال بدر شاكر السيّاب أو نازک الملائكة فى الأدب العربى.

٤. أَنــلْ قَدَمَــیَّ ظَهْــرَ الأَرْضِ؛ إنى رَأَیْــتُ الأَرْضَ أَثْبَــتَ مِنْــکَ ظَهْرَا
٥. وَقُلْــتُ لَــهُ وَقَــدْ أَبْــدَی نِصالــاً مُحَــدَّدَةً وَوَجْهــاً مُکْفَهِــراًّ
٦. یُکَفْکِــفُ غِیلَــةً إحْــدَی یَدَیْــهِ وَیَبْسُــطُ لِلْوُثُــوبِ عَلــیَّ أُخْــرَی
٧. یُــدِلُّ بِمِخْلَــبٍ وَبِحَــدِّ نَــابٍ وَبِاللَّحَظَــاتِ تَحْسَــبُهُنَّ جَمْــرَا
٨. وَفِی یُمْنَــایَ مَاضِــی الحَــدِّ أَبْقَی بِمَضْرِبِــهِ قِــرَاعُ الْمَــوتِ أُثْــرَا
٩. أَلَمْ یَبْلُغْــکَ مَــا فَعَلَــتْ ظُبــاهُ بِکَاظِمَــةِ غَــدَاةَ لَقِیــتَ عَمْــرَا
١٠. وَقَلْبِی مِثْلُ قَلْبِکَ لَیْسَ یَخْشَــی مُصَاوَلَــةً فَکَیــفَ یَخَــافُ ذُعْــرَا ؟
١١. وَأَنْــتَ تَــرُومُ لِلأَشْــبَالِ قُوتــاً وَأَطْلُــبُ لابْنَــةِ الأَعْمَــامِ مَهْــرَا
١٢. فَفِیــمَ تَسُــومُ مِثْلــی أَنْ یُــوَلی وَیَجْعَــلَ فِی یَدَیْــکَ النَّفْسَ قَسْــرَا؟
١٣. نَصَحْتُکَ فَالْتَمسْ یا لَیْثُ غَیْرِی طَعَامــاً؛ إنَّ لَحْمِــی کَانَ مُــرَّا
١٤. فَلَمَّــا ظَــنَّ أَنَّ الغِــشَّ نُصْحِی وَخالَفَــنِی کَأَنِی قُلْــتُ هُجْــرَا
١٥. مَشَــی وَمَشَیْتُ مِنْ أَسَدَیْنَ رَاما مَرَامــاً کانَ إذْ طَلَبــاهُ وَعْــرَا
١٦. هَــزَزْتُ لَهُ الحُسَــامَ فَخِلْتُ أَنی سَــلَلْتُ بِــهِ لَــدَی الظَّلْمــاءِ فَجْــرَا
١٧. وَجُــدْتُ لَــهُ بِجَائِشَــةٍ أَرَتْــهُ بِــأَنْ کَذَبَتْــهُ مَــا مَنَّتْــهُ غَــدْرَا
١٨. وَأَطْلَقْــتُ المُهَنَّــدَ مِــنْ یَمِیــنی فَقَــدَّ لَــهُ مِــنَ الأَضْــلاَعِ عَشْــرَا
١٩. فَخَــرَّ مُجَدَّلــاً بِــدَمٍ کَأَنیَّ هَدَمْــتُ بِــهِ بِنــاءً مُشْــمَخِرّا
٢٠. وَقُلْــتُ لَــهُ: یَعِــزُّ عَلَّــیّ أَنی قَتَلْــتُ مُنَاسِــبِی جَلَــداً وَفَخْــرَا؟
٢١. وَلَکِــنْ رُمْــتَ شَــیْئاً لَمْ یَرُمْــهُ سِــوَاکَ، فَلَــمْ أُطِــقْ یالَیْــثُ صَبرَا
٢٢. تُحَــاوِلُ أَنْ تُعَلِّمَــنِی فِــرَاراً لَعَمْــرُ أَبِیــکَ قَــدْ حَاوَلْــتَ نُکْــرَا!
٢٣. فَــلاَ تَجْــزَعْ؛ فَقَدْ لاقَیْــتَ حُرًّا یُحَــاذِرُ أَنْ یُعَــابَ؛ فَمُــتَّ حُــرَّا

(الهمذانی، ۲۰۰٥م: ۲۸۲)

الترجمة: ترجمة الشــاعر محمد حسین شــهریار المطبوعة فی دیوانه ص ۹٦۳-۹٦٥، وإلیکم نصّ الترجمة المنظومة:

١. نبــودی تماشــا کُنــی ای پَــری که چــون پنچه کردم به شــیر نَری
٢. نبودی ببینی که خود شــیر گفت: فَــری بــر چنین بــرز و بــازو فَری
٣. بجنبیــد جنبیــدن صاعقــه بغرّیــد غُرّیــدن تُنــدَری

٤. فَـراز آمد از صخـره و راه من　　فرو بسـت چون سَـدّ اسـكندری
٥. ميـان چون يكی تنگه كوه، تَنگ　　بر و سـينه چـون دشـت پهناوری
٦. صدای مهيبی كه چون كوس رعد　　بلرزانَـد از بيـم، بحـر و بـری
٧. به هر موی او خشـمگين كَژدُمی　　بـه هـر يـال او سـهمگين اژدَری
٨. چـو دندان و قعـر دَهَن می‌نمود　　تو گـو می‌گشـود از جهنـم دَری
٩. به هر ناخنی خنجری خون‌چكان　　بـه هـر چشـمكی كـوره اَخگری
١٠. به هر يال و دم كز غضب می‌فشاند　　تـو گفتـی بلولد بـه هم لشـگری
١١. بلـی شـيرِ سـلطان درّندگان　　چنان سـر سـزای چنين اَفسـری
١٢. چو پهلو تهی كرد از او خنگ من　　بگفتـم بيمـری نـه خنگـی، خَری
١٣. بنـه بـر زمينم كه پشـت زمين　　نديـدم بلـرزد بـه هـر صَرصَری
١٤. زدم نعره كای شير هشيار باش　　نزاييـده چـون من پسـر مـادری
١٥. ببين چون تو تنها به جنگ آمدم　　مـرا هـم نـه يـاری و نه يـاوری
١٦. ببين چون تو پيكانم از پيش روست　　نه از پشـت سـنگی و از سنگری
١٧. مرا گوشت تلخ است زان درگذر　　بـرو در پـی طعمـه ديگـری
١٨. نگـويم گُريز از تـو نآيد گُريز　　كه شـيری و سـطان اين كشـوری
١٩. وليكن بنه سـر بـه فرمان من　　كـه اين رفتـه شـرط دل و دلبری
٢٠. بيـا تا به هم نزد دختر شـويم　　بـدو گـو ببـال از چنين شـوهری
٢١. فروتر بنـه پای اين جا كه من　　تـوانم بـرآوردن آن جـا سَـری
٢٢. وگرنه به خون خود انگُشت كش　　كزين خون نگين خواهد انگشـتری
٢٣. ولی شير، از فرط خشم و غرور　　كجا چشـم و گوشی كه كور و كَری
٢٤. رجزهای من ياوه‌ای فرض كرد　　و يـا لابـه عاجـز مضطـری
٢٥. قـدم پيش بنهاد و من پيشـتر　　دو شـير و يكی قصد، سـهم آوری
٢٦. به جايی نهاده است قصد از دو شير　　كـه شـاهين نيـارد زد آنجـا پَری
٢٧. بدان سـهمگينی كه كام نَهنگ　　بخواهـی دريـدن پـی گُوهـری
٢٨. رها كردمـش خنجری آبگون　　قلـم شـد همـه دنـده از خنجری
٢٩. فـرود آمـدش پنجـه و مغفرم　　بپاشـيد و گفتـم كـم از مغفـری
٣٠. به گُرز گرانش به سـندان سر　　فـرو كوفتـم پُتـك آهنگـری
٣١. به دندان فـدا كردمش نيزه را　　بگفتـم تـو هـم رو كم از نِشـتری

۳۲. بـه پتکـی دگر کلّه بشـکافتم　　شکسـتم شـکوهی و کـرّ و فـری
۳۳. به سرگیجه پیچید چون گردباد　　کـه بـاز آیـد و بـازم آرد شـری
۳٤. کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر　　شِـکُفت از شـب قیرگون معجری
۳٥. گهـر تابناکی که هرگز چون او　　نتابیـده خورشـیدی از خـاوری
۳٦. فـرود آمدش بر کمـر صاعقه　　دو پیکـر به جا مانـدش از پیکری
۳۷. یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت　　تـو گفتـی بجویـد درِ داوری
۳۸. چوکوهی بغلتید در خاک و خون　　همانـا برانگیختـم محشـری
۳۹. تو گفتی که چون تیشه روزگار　　فـرو ریختـم قصـری از قیصـری
٤۰. همش خود به بالین نشستم غمین　　که جز من نبودش سـر و همسـری
٤۱. به همت چو بالا گرفتی ز خلق　　غریبـی، اگر خـود مـه و اختری
٤۲. بلی شیر هم چون نباشد غریب؟　　کـه خود بسـته از رعب هر معبری
٤۳. چو رسـتم به بالین سهراب یَل　　دل کافـری بـودم و کیفـری
٤٤. بد و گفتم ای شـیر، آزاده میر　　که سـر دادی و همچنان سـروری
٤٥. تو شیری و سرمشق نام آوران　　بـه خون رنگ به، نقـش نام آوری
٤٦. چه سازم که با نرّه شیران فلک　　جز از خون نبخشـیده آبشـخوری
٤۷. به خون غلت و بگذار رنگین شود　　بـه خونـت جهیزیـه دخـتری
٤۸. مرا نیز هم سرنوشتی چو توست　　کـه جـز خـون نمی‌زیبـدم زیوری
٤۹. گران گوهر ای شیر نَر هم ببال　　که مُردی به دسـت گـران گوهری

(شهریار، ۱۳٦۹ش: ۹٦۳-۹٦٥)

ومن المستحسن أن نشـير إلى مدى جمال إضافات شهريار للنصّ العربي، فعدد أبيات القصيدة البشريّة ۲۳ بيتًا بينما أبيات قصيدة شهريار تبلغ ٤۹ بيتًا، فالسبب يعود إلى اهتمام شهريار البالغ بتصوير أحداث المعركة وما جرى فيه من الحوار فيما بين الأسد وبشر؛ فهو يترجم بيتًا من القصيدة ثمّ يفصّل القول حوله في أبيات وهكذا الأمر حتى آخر القصيدة:

کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر　　شکفت از شب قیرگون معجری
گهـر تابناکی که هرگز چون او　　نتابیده خورشـیدی از خاوری
یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت　　دو پیکر به جا ماندش از پیکری
فرود آمـدش بر کمـر صاعقه　　تـو گفتـی بجویـد درِ داوری

فالبيت الأول ترجمة بيت:

هززتُ له الحسامَ فخِلتَ أنى   هززْتُ به لدى الظلماء فجرا

ولكن ما يليه فهو من صنع شهريار نفسه فهذا ما نراه فى كلّ قصيدته الغرّاء.

جماليّات الموسيقى بين القصيدة البشريّة وترجمة شهريار المنظومة

ثمّة خلافات عند دارسى موسيقى الشعر فى تقسيم موسيقى الشعر فى العربيّة والفارسيّة؛ والمشهور فى العربيّة أن تقسّم الموسيقى إلى قسمين الداخلى والخارجى حسب ما اعتقد به إبراهيم أنيس وأحمد نصيف الجنابى. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤؛ الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) فالعرب يدرجون القافية فى حيّز الموسيقى الخارجيّة إلى جانب البحر والوزن ولكنّ الفرس وفى مقدّمتهم شفيعى كدكنى يجعل للقافية و"الرديف"[١] نوعًا خاصًّا من الموسيقى سمّاها فى الفارسيّة "موسيقى كنارى" (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩١)، وهذا البحث اعتمادًا على ما ذهب إليه دارسو العرب يبيّن جماليّات موسيقى القصيدة البشريّة وترجمتها فى مستويين؛ مستوى الموسيقى الخارجيّة ومستوى الموسيقى الداخليّة.

الموسيقى الخارجيّة

هى الشكلُ الخارجى للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية، فأطلقت عليه الموسيقى الخارجيّة لأنّها تفرض نفسها على الشعر من الخارج. (الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) هذا النوع من الموسيقى هى التى طالما عنى بها الباحثون فى اللغتين العربيّة والفارسيّة فى كتب العروض والقافية المتنوّعة الكثيرة.

البحر والوزن: من المعلوم أنّ قصيدة بشر فى البحر الوافر وعلى وزن "مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولُن" (المسدّس)؛ العروض فيه مقطوف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخِر ما أُبقى (عيسى، ١٩٩٨م: ٢٩) حيث يصير "مفاعَلَتُن" مفاعَلْ أى فعولن.

يعتقد إبراهيم أنيس بأنّ الوافر من البحور الكثيرة الاستعمال فى العربيّة بحيث يقع بعد الطويل والكامل والبسيط فى كثرة الاستعمال. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤) وخاصّة هو من البحور التى فضّلها الشعراء على سائر البحور لموضوع الحماسة والفخر، يقول البستانى فى مقدّمة ترجمته للإلياذة: «الوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود

١. الرديف هو اللفظ الذي يتكرّر بعد القافية في كلّ الأبيات وهو يختصّ بالأدب الفارسي.

به النظم فى الفخر.» (هوميرس، لاتا: ۸۳) مثلما قاله عمرو بن كلثوم فى معلّقته الفخريّة:

متى نَنْقُلْ إلى قوم رَحانا يكونُوا فى اللِّقاءِ لها طَحينا
يكونُ ثِفالُها شـرقىَّ نَجْدٍ ولُهوتُها قُضاعَـةَ أجمعينا
نَزَلْتُم مَنزِلَ الأضيافِ مِنّا فعجّلنا القِرى أن تَشْتُمونا!
(عمرو بن كلثوم،۱۹۹۱م: ۷۲)

وقد تأتى مفاعلَتن ساكنة اللام (مفاعلْتن) فى حشو البيت بلا لزوم. (يوسف،۱۹۸۹م: ۵۱) مثلما نرى فى القصيدة البشريّة، فهذا التسكين يقلّ من خفّة الوزن ويجعلها أكثر ثِقلاً وفى مقام الحماسة أكثر حماسة وجدّة.

أمّا شهريار فلعلّه لم يقع اختياره على البحر الوافر:

لأنّه من أقلّ البحور استعمالاً فى الفارسيّة. (پرهيزى، ۱۳۷۷ش: ۱۰۰)

لأنّه لا فرق بين الوافر والهزج بعد عَصب وقَطف يُحدث فيه (فالوافر فى الفارسيّة هو الهزج فى غالب الأحيان). (طوسى، ۱۳۸۹ش: ۵۳) والهزج لايناسب الحماسة والفخر.

لأنّ هناك البحر المتقارب الذى يناسب الحماسة والفخر خاصّة فى الفارسيّة وهو الذى أنشد "الفردوسى" "الشاهنامة" فيه بأجمل صورة ممكنة؛ إذن فالمتقارب على وزن "فعولن فعولن فعولن فَعَل" (مثمّن) مع العروض والضرب المحذوفين لحذف السبب الخفيف، وكثيرًا ما يقع فى تفعيلة "فعولن" فيصير "فعو". (يموت، ۱۹۹۲ش: ۳۳) يقول سليم البستانى: «المتقارب بحر فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق.» (هوميرس، لاتا: ۸٤) مهما يكن من أمر فالبحر الذى اختاره المترجم مناسب جدًّا للحماسة والفخر حسب ما مرّ ذكره.

القافية: لاشكّ فى أنّ القافية من أهمّ عناصر التشكيل الموسيقىّ فى الشعر؛ وملائمتها للفضاء الموسيقى أمر لايمكن للشاعر أن يغمض العين عنه فكلّ حرف روىّ يناسب مقامًا ومقالاً؛ يقول البستانى: «أنّ القاف تجود فى الشّدة والحرب، والدالّ فى الفخر والحماسة والميم واللام فى الوصف والخبر، والباء والراء فى الغزل والنسيب وإنّما هو قول إجمالىّ إذا صحّ من باب التغليب فلايصحّ من باب الإطلاق.» (هوميرس، لاتا: ۸۷-۸۸) والحقّ مع البستانى فى هذا القول لأنّه ليس من الجدير أن تختلف موسيقى القافية عن موسيقى الشعر كلّه. يقول بشر بن المعتمر ما يقرب من قول البستانى: «وإذا

أردت أن تعمل شــعرًا فاحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرک واحضرها على قلبک واطلــب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادهــا قافية يتحمّلها، فمن المعانى ما تتمكّن من نظمه فى قافية ولاتتمكّن فى أخرى.» (بشر بن المعتمر، نُقِل عن عبدالرؤوف، لاتا: ٦٤)

أمــا حرف الــروىّ ففى كلتا القصيدتين فهو "الراء" وهو مــن الحروف المكرّرة التى تمّ انتاجها بطَرق مســتدقّ اللســان خلف اللثة أو بطَرق اللّهاة جدر اللســان. (إستيتية، ٢٠٠٣م: ١٥٦) فالراء حرف ذو رنّة ليّنة ليست شديدة ولكنّ الشاعر فى القصيدة العربيّة والمترجم فى الشعر الفارسى اختاراه حرف روىٍّ لقصيدتيهما الحماسيّتين. يبدو أن الأمر يعود إلى الفضاء الغزلىّ المهيمن على الأبيات الأولى من القصيدة:

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ   وَقَدْ لاَقى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا
إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً   هِزَبْـرَاً أَغْلَبـا لاقــى هِزَبْرا

فالشاعر الذى يبدأ بالغزل ويخاطب حبيبته التى يُرجى وصالُها فلايستحقّ له أن يخشُن فى القول من أوّل الكلام كما لايمكنه أن يخفى مدى فخره وحماســته لأنّه الموضوع الرئيس، إذن فالأرجح أن يتلافى جدّة الكلام وشدّته فى حشو البيت بلين القافيه ورنّتها فى آخر البيت! هذا مزج جميل بين موسيقى الفخر والغزل؛ الأمر الذى واضح فى القصيدة العربيّة وترجمتها الفارسيّة:

نبودى تماشــا كنــى اى پَرى   كه چون پَنجه كردم به شير نَرى
نبودى ببينى كه خود شير گفت: فرى بر چنين برز و بازو فَرى

هذا ونرى حرفين «ا» فى العربيّة و «ى» فى الفارسيّة يزيدان القصيدتين ليناً وجمالاً بصفتهما حرف الوصل بعد الروىّ.

لايفوتنا أن نقول إنّه كان من الأفضل أن يقول شهريار قصيدته فى قالب «المزدوج» أو «المثنوى» لاحتمال المثنوى موسيقى متنوّعة متعدّدة حسب مقتضى الحال، إضافة إلى هذا والمخاطب الفارســى يحبّذ الحماســة فى قالب المثنوى لا القصيدة (بمعناها الفارسى كقالب شــعرى) لأنه متعوّد على قراءه «الشاهنامة»؛ ولعلّ شهريار لم يختر المثنوى تلبية لروحه الميالة إلى الغزل والقصيدة!.

الموسيقى الداخليّة

نعنى بالموســيقى الداخليّة موســيقى تتشــكّل فى حشــو البيت إثر تنسيق الكلمات

والتراكيب. (الجنّابی، ١٣٨٥ق: ١٣٧) وهی نوعان؛ معنويّة ولفظيّة. فالمعنويّة هی إيقاع التناسبات والترابطات المعنويّة فی الكلام «أساس النظر فی هذا النوع [من الموسيقی] هو معانی الكلام من نظم ونثر والمهارة باللعب بهذه المعانی والتفنّن فی طريقة عرضِها.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٤٢) فتتمثّلُ فی موسيقی مظاهر البلاغة كالتشبيه والاستعارة، من جانب، والتضادّ والإيهام والتورية و... من جانب آخر؛ أمّا اللفظيّة فهی وقعُ موسيقی المفردات من جانب، وموسيقی الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالجناس والتكرار والاطراد وردّ العجز علی الصدر و... من جانب آخر. (شفيعی كدكنی، ١٣٧٠ش: ٢٩٨-٢٩٩)

الموسيقی المعنويّة

كما قيل هی كلّ موسيقی تتشكّل من المواءمة المعنويّة فی الكلام، «والتغييرات فی الفنّ الشعری إنّما تقوم علی أسس إيقاعيّة تتمثّل فی الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه.» (حمدان، ١٩٩٧م: ٢٤٥) إضافة إلی أنواع من الموازنة والمقارنة المعنويّة فللصنائع البديعيّة المعنويّة دور هامّ فی هذا النوع من الموسيقی كما للتشبيه والاستعارة دورهما، فالبحث هنا يبين هذا النوع من الموسيقی فی النصّين العربی والفارسی.

المقارنة والموازنة: أفضل موسيقی معنويّة فی القصيدة البشريّة هی موسيقی تتشكّل فی مقارنة الشاعر الدائمة بين نفسه والأسد! بحيث تصير هذه المقارنة كرنّة فی أذن:

وَقَلْبِی مِثْلُ قَلْبِکَ لَيْسَ يَخْشَی   مُصَاوَلَةً فَكَيفَ يَخَافُ ذَعْرَا؟
وَأَنْتَ تَـرُومُ للأَشْـبَالِ قُوتاً   وَأَطْلُبُ لابْنَـةِ الأَعْمامِ مَهْرَا

فهذه المقارنة والموزانة تتسّريان فی القصيدة كلّها والمتلقّی دائمًا يری نفسه أمام موازنة طريفة بين بشر والأسد وينتظر حتّی يتبيّن له من الفائز فی النهاية؛ فنری هذه الموازنة بين سائر شخصيّات القصيدة:

أَنِلْ قَدَمَیَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إنِی   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْکَ ظَهْرَا

ومن الواضح الموسيقی المعنويّة المنبعثة من الموازنة بين «ظهر الأرض» و»ظهر مُهر». الموازنة لاتقف عند هذا الحدّ فتتعدّاه إلی الموازنة بين أعضاء الزوج للأسد:

يُكَفْكِـفُ غِيلَةً إِحْـدَی يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ للْوُثُوبِ عَلَیَّ أُخْرَی

فطبيعیٌّ أن نری هذه الموازنة فی الترجمة مع أنّ شهريار قد زاد من وصف الأسد

والمعركة ويُطبِع صوره بطابع حماسة «الشاهنامه»:

زدم نعره کای شـیر هشیار باش　　نزاییـده چون من پسـر مادری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم　　مـرا هم نـه یاری و نـه یاوری
ببین چون تو پیکانم از پیش روست　　نه از پشـت سنگی و از سنگری
مرا گوشت تلخ است زان درگذر　　بـرو در پـی طعمـه دیگـری

التشـبيه والاستعارة: لا شكّ فى أنّ موسيقى التشبيه والاستعارة تعود إلى مقارنة بين نوعـين يوجد بينهما تضاهٍ خفىّ فى إحدى الصفات. فالتشـبيه نوع مـن التلاؤم الدلالى والائتلاف المعنوى الذى يزيد الكلام إيقاعًا وموسـيقى، وكلّما كان التشبيه بين المختلفين فى المعنى والجنس كان الإيقاع المعنوى فى الذهن أكثر وأتمّ. يقول الجرجانىّ: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب وكانت لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب.» (الجرجانى، لاتا: ١٣٠)

فقصيدة بشر تتمتّع بأنواع من التشبيه والاستعارة، نذكر بعضا منها مبيّنًا المسألة:

إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثاً　　هِزَبْـراً أَغْلَباً لاقى هِزَبْرَا

فالموسـيقى المعنويّة المتشـكّلة من الموازنة والتناسـب بين الهزبـر الحقيقى والهزبر المجازى (بشر نفسه) لاتخفى عن الذى يعرف أدبيّة النصّ. ويقول أيضًا:

يُـدِلُّ بِمِخْلَـبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ　　وَبِاللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا

واللحظات كالجَمرة فى الحُمرة، وهو تشبيه يوحى بمدى هيبة الأسد ويبيّن براعة الشاعر فى إيجاد الائتلاف بين النوعين المختلفين فى سبيل التشكيل الموسيقىّ. وأخيرا البيت التالى:

سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظَّلْماءِ فَجْرَا　　هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أَنى

أما شهريار فأمامه المثل الأعلى للحماسة فيستسقى من ينبوعه ما يستسقى، فحينما نقرأ تشبيهاته فسرعان ما تتجسّم فى بالنا تشبيهات «الشاهنامه»:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ　　بر و سینه چون دشت پهناوری
صدای مهیبی که چون کوس رعد　　بلرزانـد از بیـم، بحـر و بری
به هر موی او خشمگین کژدمی　　به هر یال او سـهمگین اژدری
چو دندان و قعـر دهن می‌نمود　　به هر چشـمکی کوره اخگری
به هر ناخنی خنجری خون چکان　　تو گو می‌گشـود از جهنم دری

يوجد في هذه الأبيات من موسيقى التشبيه والاستعارة ما يصوّر صورة موحشة للأسد، مثل «ميان چون يكى تنگه كوه، تنگ» و «بر و سينه چون دشت پهناورى» و «به هر موى او خشمگين كژدمى»، «به هر يال او سهمگين اژدرى» و... .

الموسيقى اللفظيّة

كما مرّ، تجلّت الموسيقى اللفظيّة في جرس الأصوات والحروف وكيفيّة تنسيقها أوّلاً وفي استخدام الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالتكرار والجناس وردّ العجز على الصدر ثانيًا. فلنقارن بين موسيقى اللفظ في القصيدة البشريّة وترجمتها:

جرس الحروف (تلاؤم اللفظ مع المعنى)

إذا استخدم الشاعر الموسيقى الذاتيّة للحروف استخدامًا ملائمًا للمعنى والمضمون فتأثير كلامِه أكثر ووقعه على النفوس أشدّ. (يوسفى، ۱۳۵۷ش: ۲۵۵) فلنقارن بين هذا النوع من الموسيقى في القصيدتين:

الحروف المجهورة:كثرة الحروف المجهورة التي من صفاتها الانفجار والاحتكاك، (كمال الدين، ۱۹۹۹م: ٤۹) في شعر حماسيّ ليس أمرًا غريبًا وهي من أهمّ ما يجب أن يراعيه الشاعر في هذا المقام الذي يقتضي الشدّة والجدّة:

وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نِصالاً   وَباللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا
يُكَفْكِفُ غِيلَةً إحْدَى يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ   مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُكْفَهِراً

لاشكّ في أنّ موسيقى تكرار حروف «ق»، «ح»، «خ»، «ک»، «غ»، «ع» و «ه» في جمل تصف الأسد المُخيف يزدادُ الكلامُ خوفًا واضطرابًا. فهكذا الحال في ترجمة شهريار:

بدان سهمگينيكه كام نهنگ   بخواهى دريدن پيگوهرى
رها كردمش خنجرى آبگون   قلم شد همه دنده از خنجرى
فرود آمدش پنجه و مغفرم   بپاشيد و گفتمكم از مغفرى
به گرز گرانش به سندان سر   فرو كوفتم پتكآهنگرى

الحروف المهموسة: فيما بين تكرار الحروف المجهورة الرنينة الشديدة نرى الحروف المهموسة مثل "ث"، "د"، "م" "ل"، "ط"، "س" "ص"، "ش" التي من صفاتها قلّة الاحتكاك

واللين. تكرّرت هذه الحروف فى أبيات يصف الشاعر فيها استمالة بشر للأسد ونصحه له:

وَأَنْتَ تَــرُومُ للأَشْـبَالِ قُوتاً　　وَأَطْلُبُ لابْنَـةِ الأَعْمامِ مَهْرَا
فَفِيمَ تَسُــومُ مِثْلــى أَنْ يُوَلى　　وَيَجْعَلَ فى يَدَيْکَ النَّفْسَ قَسْرَاً
نَصَحْتُکَ فَالْتَمِسْ يالَيْثُ غَيْرِى　　طعامًــا إنَّ لَحْمِــى کَانَ مُــرّاً

هذا هو الموسيقى التى تختلف باختلاف المقام والمقتضى، فنرى هذا الأمر فى ترجمة شهريار:

وليکن بنه ســر به فرمان من　　که این رفته شرط دل ودلبری
بیا تا به هم نزد دختر شــویم　　بدو گو ببال از چنین شوهری
فروتر بنه پای این جا که من　　توانم برآوردن آن جا سری

فما أجملَ توظيفَ موســيقى الحروف فى ســبيل إيحاء المعانى؛ فتارة توحى الحروف الاضطراب والشدّة وتارة اللينة والعطوفة فهذا سحر الحروف؛ الطريف هو قرابة واضحة بين موســيقى أبيات شــهريار وبشر وموســيقى أبيات «الفردوســى» فى قصّة «رستم» و»إســفنديار» حيث يسعى «إسفنديار» أن يُرضى «رستم» بأن يُقيَّد دون الحرب لكى يصل إسفنديار إلى الحكم على «إيران»:

تو خود بند بر پای نِه بی درنگ　　نباشــد ز بند شهنشــاه ننگ
تو را چون بَرَم بسته نزدیک شاه　　سراســر بدو باز گردد گناه
وزین بستگی من جگر خسته‌ام　　به پیش تو اندر کمر بســته‌ام
نمانم که تا شــب بمانی به بند　　وگر بر تو آید ز چیزی گزند
از آن پس که من تاج بر سر نهم　　جهان را به دست تو اندر دهم

(فردوسی، ١٣٧٩ش: ٧٢٦)

وكما أنّ الأسد لم يقبل الذلّ فإن "رستم" يردّ نصح إسفنديار الذى ينطوى على الذُلّ:

مگــر بند کــز بند عــاری بود　　شکستی بود زشــت کاری بود
نبینــد مــرا زنــده بــا بند کس　　که روشن روانم بر این است و بس!

(المصدر نفسه)

موسيقى الصنائع البديعيّة

لعلّه لافائدة فى الصنائع البديعيّة اللفظيّة إلاّ فائدة موسيقيّة، (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣١٢) فالموسيقى المنبعثة منها إمّا من الصنائع اللفظيّة -غالبًا للتكرار اللفظى- فى مِثل الجناس وردّ

العجز على الصدر وصنعة التكرار نفسها وإمّا من الصنائع المعنوية فى مثل التضادّ والموازنة و....

الجنـــاس: أمّا الجناس فحظّه قليل فى القصيدة البشـــريّة جـــدًّا بينما الأمر يختلف فى قصيدة شهريار، فلهذا السبب نرى قصيدة الترجمة تتزوّدُ بموسيقى الجناس أكثر:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ   بر و سینه چون دشت پهناوری
بلی شـــیرِ ســـلطان درّنـــدگان   چنان ســـر سزای چنین افسری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم   مرا هـــم نه یـــاری و نه یاوری
نه از پشتِ سنگی و از سنگری   ببین‌چون‌تو‌پیکانم‌از‌پیش‌روست

الجدير ذكره الموسيقى المعنويّة المنبعثة من التضادّ فيما بين «دشت پهناور» و«تنگه تنگ».

التكـــرار: ومن أهمّ ما يحمل مهمّة الموســـيقى فى الأشـــعار الحماســـيّة الفخريّة هو "التكـــرار"، فعندما يتكرّرُ اللفظ أو الجملة تتخلّد الفكـــرة المطويّة فيها فى ذهن المتلقّى. والتكرار إذا كان ملائمًا للمعنى والمقام فله فوائد كثيرة ومنها فائدة موسيقيّة، (يوسفى، ١٣٥٧ش: ٢٦٤) فكلتا القصيدتين تتزوّدان بموسيقى التكرار إلى حدّ بعيد:

تَبَهْنَسَ إِذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِى   مُحَاذَرَةً، فَقُلْـــتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا
أَنِلْ قَدَمَىَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إِنِى   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا

فردُّ العجز على الصدر فى البيتين الســـابقين زاد فى موســـيقى الشـــعر وهو من أنواع التكرار فهكذا الحال بالنسبة للتكرار فى قصيدة شهريار:

به خون غلت و بگذار رنگین شود   بـــه خونـــت جهیزیـــه دخـــتری
مرا نیز هم سرنوشتی چو توست   که جز خـــون نمی‌زیبدم زیوری
چه سازم که با نرّه شیران فلک   جز از خون نبخشیده آبشخوری
تو شـــیری و سرمشق نام آوران   به خون رنگ به، نقش نام آوری

فتكرار لفظ «خون» أى «الدّم»، يصوّر الفضاء الدَمویّ الحاكم على الشـــعر كما أنّه يوحى حسّ العطوفة والمحبّة فيما بين الأسد وبشرٍ وهذا هو سحر موسيقى التكرار التى لايستغنى عنه الشاعر فى مقام الحماسة والفخر.

النتيجة

ألف- لشهريار فى ترجمة القصيدة البشريّة أسلوب بديع بحيث يترجم بيتًا من القصيدة

ويضيف إليه صورًا جميلة فى أكثر من بيتين تزيد النص الأصلى رونقا وبهاء.

ب- بعد مقارنة بين الوزن والبحر بصفتهما الموسيقى الخارجيّة للقصيدتين يتّضح لنا أنّ كلا الشاعرين اختارا بحرًا مناسبًا للفخر والحماسة؛ فوقع اختيار بشر على "الوافر" كما اختار شهريار "المتقارب".

ج- فيما يختصّ بموسيقى القافية فنرى شهريار يتّبع بشراً فى اختياره "الراء" كحرف الـرویّ؛ والراء من الحروف اللينة المهموسة ولايناسب الفخر كثيرًا وكما قيل لعلّ الشاعرين اختاراه بسبب ما يوجد فى القصيدتين من تيّار غزلىّ.

د- تتمتّع كلتا القصيدتين بجماليّة الموسيقى الداخليّة، اللفظيّة منها والمعنويّة إلى حدّ بعيد؛ وفى المعنويّة يتّبع شهريار أسلوب النصّ الأصلى وبذل قصارى جهده فى سبيل نقل هذه الموسيقى عبر استخدام أساليب الموازنة والمقارنة والتشبيه والاستعارة، كما أنّه زاد عليها باستعماله للتضادّ ومراعاة النظير. أمّا اللفظيّة فحالها حال المعنويّة بحيث نرى تلاؤم موسيقى الألفاظ مع الفضاء المعنوى واستخدام أنواع منوّعة من الصنائع اللفظيّة التى تزيد فى الموسيقى اللفظيّة مثل الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (لاتا). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. ج٣. قدّمه و حقّقه و علّق عليه: أحمد الحوفى، بدوى طبانة. القاهرة و الفجالة: دار نهضة مصر.

ابـن ميمـون، محمد بن المبارک بن محمد. (١٩٩٩م). منتهى الطلب من أشـعار العرب. ج٨. تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

إستيتية، سمير شريف. (٢٠٠٣م). الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عَمّان: دار وائل.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

البصرى، صدرالدين على بن ابى الفرج بن الحسـن. (١٩٩٩م). الحماسـة البصريّة. تحقيق وشرح ودراسة: عادل سليمان جمال. ج١. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط١. مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود. دمشق: دار القلم العربى.

الزركلـى، خيرالدين، (١٩٨٠م). الأعلام. قاموس تراجم لأشـهر الرجال والنسـاء من العرب و المستعربين والمستشرقين. ج٢. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. چ٣. تهران: انتشارات نگاه.

شهريار، محمد حسين. (۱۳٦۹ش). ديوان شهريار. چ۹. ج۲. تهران: انتشارات زرين و نگاه.

طوسى، نصير الدين محمدبن محمد. (۱۳۸۹ش). معيار الأشعار. چ۱. تصحيح: محمد فشاركى. تهران: مركز پژوهشى ميراث مكتوب.

عبدالرؤوف، محمد عونى. (لاتا). القافية والأصوات اللغوية. مصر: مكتبة الخانجى.

عمرو بن كلثوم. (۱۹۹۱م). ديوان عمرو بن كلثوم. جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب. ط۱. بيروت: دار الكتاب العربى.

عيسى، فوزى سعيد. (۱۹۹۸م). العروض العربى ومحاولات التطوّر والتجديد فيه. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعيّة.

فردوسى، ابوالقاسم. (۱۳۷۹ش). شاهنامه. بر اساس چاپ مسكو. تهران: قطره.

كمال الدين، حازم على. (۱۹۹۹م). دراسة فى علم الأصوات. ط۱. القاهرة: مكتبة الآداب.

النويرى، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب. (۲۰۰٤م). نهاية الأرب فى فنون الأدب. تحقيق: على محمد هاشم و عبدالمجيد ترحينى. ج۹. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

الهمذانى، بديع الزمان. (لاتا). المقامات. قدّم له وشرحه: محمد عبده. بيروت: دار الكتب العلميّة. ۲۰۰۵م.

هوميرس. (لاتا). الإلياذة. ترجمة: سليمان البستانى. القاهرة: لمات عربيّة للترجمة والنشر.

يموت، غازى. (۱۹۹۲م). بحور الشعر العربى. ط۲. بيروت: دار الفكر اللبنانى.

يوسف، حسنى عبدالجليل. (۱۹۸۹م). موسيقى الشعر العربى دراسة فنّيّة عروضيّة. الجزء ۱. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

المقالات

پرهيزى، عبدالخالق. (۱۳۷۷ش). «فهرست بسامدى اوزان عروضى در مجموعه اشعار ۵۸ شاعر پارسى گو». مجلة شعر. العدد ۲٤. صص ۹۸-۱۰۳.

تاج‌بخش، إسماعيل. (۱۳۸٦ش). «قصيده بشريه و ترجمه منظوم آن از استاد شهريار». مجلة حافظ. العدد ٤۸. صص ۳۱-۳٤.

الجنابى، أحمد نصيف. (۱۳۸۵ق). «الدلالة الصوتيّة فى التعبير الشعرى وصلتها بالتجربة الشعوريّة». مجلّة الأقلام. العدد ۵. صص ۱۲۵-۱۳۲.

ـــــــ (۱۳۸٤ق). «موسيقى الشعر». مجلة الأقلام. العدد ٤. صص ۱۲۵-۱۳۲.

عليزاده، جمشيد. (۱۳۸٤ش). «يادنامه سيد محمد حسين شهريار: سال‌شمار زندگى شهريار». مجله بخارا. العدد ٤۳. صص ۳٤۸-۳۵۷.

يوسفى، غلامحسين. (۱۳۵۷ش). «موسيقى كلمات در شعر فردوسى». مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه فردوسى مشهد. العدد ۵٤. صص ۲۵۲-۲۸۵.